Caderno de Resumos

CONGRESSO

1º ROMANTISMO ALEMÃO

NA FILOSOFIA E NA LITERATURA: LEGADO E ATUALIDADE

Bruno Almeida Guimarães
Gabriel Almeida Assumpção
Georg Otte
(organizadores)

editora LiberArs

“O Primeiro Romantismo Alemão na Filosofia e na Literatura: Legado e Atualidade”.

UFOP/UFMG

Caderno de Resumos Expandidos

“O Primeiro Romantismo Alemão na Filosofia e na Literatura: Legado e Atualidade”.

UFOP/UFMG

Caderno de Resumos Expandidos

Bruno Almeida Guimarães
Gabriel Almeida Assumpção
Georg Otte
(organizadores)

São Paulo
LiberArs - 2023

Congresso "O Primeiro Romantismo Alemão na Filosofia e na Literatura: Legado e Atualidade". Caderno de Resumos.

© 2023, Editora LiberArs Ltda.

Direitos de edição reservados à
Editora LiberArs Ltda

ISBN 978-65-5953-130-1

Editores
Fransmar Costa Lima
Lauro Fabiano de Souza Carvalho

Revisão técnica
Cesar Lima

Imagem da capa
Priscila Justina

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

C122 Caderno de Resumos Expandidos – O Primeiro Romantismo Alemão na filosofia e na literatura: legado e atualidade / organizado por Bruno Almeida Guimarães, Gabriel Almeida Assumpção e Georg Otte. - São Paulo : LiberArs, 2023.
47 p. : il. ; PDF ; 0,85 MB.

Inclui bibliografia e índice.
ISBN: 978-65-5953-130-1 (Ebook)

1. Filosofia. 2. Literatura 3. Romantismo Alemão. I. Guimarães, Bruno Almeida. II. Assumpção, Gabriel Almeida. III. Otte, George. IV. Título.

CDD 141
CDU 141

Todos os direitos reservados. A reprodução, ainda que parcial, por qualquer meio, das páginas que compõem este livro, para uso não individual, mesmo para fins didáticos, sem autorização escrita do editor, é ilícita e constitui uma contrafação danosa à cultura.
Foi feito o depósito legal.

Editora LiberArs Ltda
www.liberars.com.br
contato@liberars.com.br

Sumário

Apresentação
Bruno Guimarães, Gabriel Assumpção e Georg Otte 9

O mito platônico de Ἔρως
à luz das leituras de Hölderlin
André Felipe Gonçalves Correia 11

Antinomias entre arte e natureza:
por uma ontologia do humano em Schelling
André Vaillant 13

A arte bela e o gênio na *Crítica da faculdade* de julgar de Kant
Danilo Citro 17

O sincriticismo como estética ecológica em
Friedrich von Hardenberg (Novalis)
Gabriel Almeida Assumpção 21

Juízo Infinito, Re-mora, Tautegórico: o estatuto epistemológico das formas literárias e os princípios de uma ontologia da eternidade temporal em Friedrich Schlegel e F. W. J. Schelling
Gabriel Loureiro 25

Hans Blumenberg, Novalis e a legibilidade do mundo
Georg Otte 29

Fragmentos. Um engenho filológico
João Vitor Araújo 31

O conceito de imaginação em Schelling
Maria Clara A. Cabral 35

Fragmentos de uma teoria do romance em Novalis
Raquel de Fraga Lopes 39

O sublime, o romantismo musical e a questão da autonomia, segundo a leitura de Carl Dahlhaus
Reginaldo Rodrigues Raposo 43

O *Pathos* para arte como valor moral, segundo Schiller
Taila de Abreu Ribeiro 45

Apresentação

A atualidade do Primeiro Romantismo Alemão se resume no prefixo "*sin*-" (ou "*sim*-"): inspirados por palavras como "sintonia" ou "sinfonia", os primeiros românticos criaram neologismos como "sinfilosofia" ou "sincriticismo", ressaltando assim a ideia da junção, do comunitário e até da fundição, como no caso do seguinte fragmento de Novalis: "Nosso pensamento é simplesmente apenas uma galvanização [...] é, portanto, em si já uma ***simpráxis*** no sentido mais elevado" (grifos do autor). Numa época que valoriza a interdisciplinaridade e o trabalho em grupos, até as nossas agências de fomento parecem ter aderido ao impulso romântico que se dirige contra o espírito da divisão implantado por Descartes e que se resume no prefixo "dis-", a começar pelas ideias "claras e *dis*tintas" e sua elaboração nas quatro regras do *Discurso do método*. Incomodados pelo espírito analítico do racionalismo iluminista, os românticos procuravam a *sín*tese, opondo à fragmentação da sociedade o fragmento enquanto convite à complementação.

O presente caderno procura reproduzir aquele impulso, reunindo resumos expandidos do Congresso "Primeiro Romantismo Alemão", realizado nos dias 16 a 18 de novembro de 2022 em Ouro Preto, numa colaboração entre a UFOP e a UFMG, reunindo pesquisadores de várias universidades brasileiras e estrangeiras e contando com o apoio da CAPES, da FAPEMIG, da ALEF (Associação Latinoamericana de estudos sobre Fichte, Editora LiberArs, Editora Dialética e Revista ArteFilosofia (Posdefil – UFOP – <https://periodicos.ufop.br/raf/>). A *playlist* com bastidores, apresentação artística, mesas-redondas, comunicações e conferências do evento mencionado está em: <https://youtube.com/playlist?list=PL_sjHabrKaHye4jpPAxyL7YE9Kx0Wyyop>. O suporte audiovisual foi pela empresa Muvi Movies.

Os resumos expandidos são referentes às comunicações apresentadas e a duas das participações em mesa-redonda. Esperamos, com esse registro, não só zelar pela memória do evento, mas tornar mais conhecida a pesquisa sobre o Primeiro Romantismo Alemão no Brasil, bem como fomentar uma rede de contatos na área.

Bruno Guimarães, UFOP
Gabriel Assumpção, UFOP
Georg Otte, UFMG/CNPq

O mito platônico de Ἔρως à luz das leituras de Hölderlin

André Felipe Gonçalves Correia[1]
Orcid: 0000-0003-3426-0452

Sob a compleição de Ἔρως, n'*O Banquete*, a demonologia platônica assinala o ponto por excelência de irradiação da totalidade do real, e assim o faz valendo-se da linguagem sagrada dos gregos, o μύθος. Tanto o é que o ensinamento de Sócrates acerca da origem de Ἔρως não provém de sua maiêutica filosófica, mas sim do relato que ouvira da boca de Diotima, uma sacerdotisa, à qual são consagradas as prerrogativas de um *medium*, de acordo com a sua gradação mortal. É o que já revela o seu nome, composto do adjetivo δῖος (divino) e do substantivo τιμή (honra). Diotima significa, desta feita, aquela que é honrada pelo divino, donde a elevação e autoridade de sua enunciação. Na versão final de *Hipérion ou O eremita na Grécia*, de Hölderlin, Diotima é tanto a amada do protagonista quanto aquela que lhe ensina o que é o Amor. Nela, conforme atestam várias ocasiões da obra, o composto grego é preservado. Todavia, se a *scala amoris* d'*O Banquete* acentua propriamente o caminho de ascensão, nos termos da ascese platônica, o *Hipérion* se incube de *também* acentuar o caminho de descida, numa espécie de descese hölderliniana; portanto, de concórdia entre os pendores sagrado e humano. À distância didática da Diotima platônica, Hölderlin, com a sua própria Diotima, acrescenta a intimidade do lar e do toque. O acesso à morada sagrada não requer nenhum artifício para além daquele que se apresenta e que se abre ao exercício de realização, de modo que a mais corriqueira das atividades pode dar testemunho do divino, desde que apreendida corretamente, ou seja, em atendimento ao que se oferece como consumável. A palavra sagrada não prescinde de outro templo que o da chama do lar, desde que bem avivada. A força desse encadeamento ontológico também se verifica na composição etimológica do nome Hipérion, o qual resguarda a elevação, o acima (ὕπερος), precisamente enquanto aquele que anda, caminha (ἰών) - Ὑπερίων. Anexado a esse correlato etimológico, há também um outro, de ordem mitológica. Tal como consta na *Teogonia* de Hesíodo (vv. 371-74), Hipérion assinala a confluência de Οὐρανός (Céu) e de Γαία (Terra) - ou, conforme apropriação

[1] Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil. Bolsista CNPq. Contato: felgorreia@hotmail.com.

platônica, de Πόρος (Riqueza) e Πενία (Pobreza) -, de cujo conúbio proveio. Ele se encontra, assim, *a meio caminho* do acima e do abaixo, *entre* um e outro, portanto, sem direção definida, sem μέθοδος; para onde quer que se volte, voltará à sua proveniência, isto é, ao "ponto intermediário" (*Mittelpuncte*), conforme escreve Hölderlin. Esse meio caminho indica, em verdade, o caminho *in statu nascendi,* como revela o étimo de Ἔρως, o verbo ἔρασθαι (estar *inflamado* de amor). Tal amor, conquanto pressuponha a falta, sem a qual nada poderia anelar, é um símile do poder de propagação do fogo (πῦρ), que tudo alcança e consome. Se a Diotima platônica ensina os degraus que conduzem o amor humano ao amor divino, a carência mortal ao fogo sagrado, a Diotima hölderliniana enfatiza a direção oposta, do amor divino ao amor humano, das alturas celestes ao fogo da lareira. Os degraus da ascese, ensinados pela Diotima platônica, implicam a aprendizagem dos aspectos imorredouros do real, os quais precisam desembocar no reconhecimento da impossibilidade de abarcá-los de todo, e, por conseguinte, no reconhecimento de uma descese fundamental, em que aquela impossibilidade se reclina, *por amor*, ao campo do possível, isto é, ao mundo mortal, que será tanto mais pujante quanto mais favorecer o saber de sua ignorância, logo, o quão melhor corresponder às demandas das disposições que lhe vão ao encontro - aos limites de enfrentamento da finitude. Esse limiar de determinação recíproca entre ascese e descese corrobora, inobstante as acentuações contrapostas - as quais não podem deixar de se impor enquanto tais -, a mesmidade do caminho, isto é, um *uno actu*. Esse nível de união, em verdade, é o postulado da dimensão amorosa que gera Ἔρως, o qual, nos relatos platônico e hölderliniano, corresponde ao fruto dessa união; a prole, desta feita, consuma aquilo que já se dera antes mesmo de sua progenitura. Dito de outro modo, se, de um lado, Ἔρως é resultado da união entre Πόρος e Πενία, de outro, nele se concretiza o postulado da união de que proveio, ou seja, aquilo de que Πόρος e Πενία se desprenderam, mas ao qual precisam retornar, porém sob um aspecto mais enérgico e dotado de interesse, dado que toda separação não apenas precisa admitir uma proveniência comum, mas também a permanência dessa proveniência nos termos que a evidenciam como diferença, os quais, nesse mesmo átimo, já tendem ao encontro, portanto, à retomada da origem pura, que implica, na verdade, a sua inauguração efetiva, pois nunca houvera antes. O limite configura o florescimento do amor, e, portanto, o testemunho do mundo, qualquer que seja ele. Ἔρως é, assim, o filtro que revela o estatuto do homem, e isso na medida em que dá mostras da mesmidade entre o íntimo mortal e a natureza imortal; ele é o elo que faculta à fala humana o mesmo penhor da fala divina, estabelecidas as devidas ressalvas. A inscrição do túmulo de Santo Inácio de Loyola, utilizada por Hölderlin como epígrafe da versão final do *Hipérion*, significa o divino precisamente como dádiva da qual tudo floresce, porquanto originariamente caminho e passagem, ato único: *non coerci maximo, contineri tamen a minimo, divinum est* ("não ser coagido pelo maior, mas encerrado pelo menor, é divino") - inscrição que cumpre o papel de *leitmotiv* filosófico de Hölderlin.

Antinomias entre arte e natureza: por uma ontologia do humano em Schelling

André Vaillant, UFMG
Orcid: 0000-0001-7884-6127

À emergência de uma ciência sistemática da natureza, contrapõe-se um problema de ordem tanto moral, quanto teológico-metafísica: o problema da liberdade humana. A centralidade da questão se justifica, em última análise, por um problema de fundamentação da própria filosofia. Para Schelling, as principais questões da filosofia podem ser reconduzidas a esse problema fundamental, tal que a essa questão ele se dedica ao longo da década de 1795-1809. Interessa-nos aqui a formulação da sexta parte do *Sistema do idealismo transcendental* (1800), que se ocupa de solucionar a aparente incompatibilidade entre o fazer artístico e a liberdade humana.

O problema da arte é introduzido por Schelling no *Sistema do idealismo transcendental* como o problema da consciência. A obra de arte medeia entre pensamento e natureza, tendo, portanto, de ter algo em comum com ambos. Ainda que a arte seja essencialmente produto da liberdade humana, toda forma provém da natureza, e para que a arte possa verdadeiramente realizar-se, é preciso a coincidência entre essas duas - forma e conceito. O produto da natureza é inconsciente e aquele do fazer humano, consciente; o primeiro vai do produto ao conceito, o segundo faz o inverso. Há, portanto, um descompasso epistemológico entre conhecimento humano e natureza. Nesta última "o conceito não se distingue da ação nem o projeto da execução" (2011, p. 37)[2]. Logo, não basta que a coincidência simplesmente ocorra, ela deve ocorrer *para o Eu*. Como explicar, porém, que o eu possa coincidir "até a perfeita identidade" com a natureza?[3]

Para Schelling, a possibilidade de resolução se encontra no próprio homem, justamente por ele também participar da natureza. A liberdade se encontra limitada quando da coincidência com o inconsciente, mas dá-se em todo o mais da atividade artística. Esse ponto da concisão, porém, não é senão o próprio produto, tal que, ao atingi-lo, cessa o fazer. Na iminência, o homem conserva sempre sua liberdade. Ocorre na obra, então, a autointuição pela qual a

[2] VII, 298-299.
[3] III, 6ª, §1, 452-453.

Inteligência *reconhece* a identidade cuja síntese esteve todo tempo operando e que não se encontra senão nela própria[4].

Que o fazer apareça para o fazedor como "o destino para o agente"[5] é significativo. O sentido de "destino", aqui, não é o de uma força externa, mas daquilo que reside no próprio ser do humano (*Urselbst*), e que, portanto, o homem não pode deixar de cumprir, pois cumpri-lo é ser aquele mesmo que é. A esse "incompreensível" que intuitivamente acrescenta o objetivo na arte, chamou Schelling de "gênio" (*Genie*)[6]. De modo que essa contradição que constitui e possibilita o gênio é a contradição fundamental pela qual se define o próprio homem. - aquela que afeta "*das Letzte in ihm*" (o que é último nele), "a raiz do seu *Dasein*"[7].

Nesse ponto da argumentação nossa hipótese de leitura retrospectiva encontra seu motivo de ser: no *Sistema do Idealismo Transcendental*, a questão da essência do homem resta estabelecida. Isso só é possível por ter dela tratado Schelling em seu texto anterior *Sobre o eu como princípio da filosofia* (1795). Não fazemos aqui mais do que dizer o óbvio: a afinidade é indicada pelo próprio Schelling no texto do *Sistema do Idealismo* quando diz que o gênio "é para a estética o mesmo que o Eu para a filosofia" (III, 6ª, §1, 461)[8]. Vejamos o Eu e a filosofia no texto de 1795:

O pressuposto de que parte essa análise é estabelecido ainda no primeiro parágrafo: é necessário a qualquer teoria do conhecimento um fundamento último pelo qual aquilo que se sabe chegue à existência (*Dasein*), tal que coincida com o real. Este fundamento, porém, não pode estar fundado ele próprio em uma outra coisa, não pode ser determinado (*Bedingt*), pois seria ainda objeto de cognoscibilidade e não fundamento do conhecer. Nesse sentido, o indeterminado (*Unbedingt*) é aquilo que não é coisa (e acontece de sujeito, em oposição a objeto, ser ainda objeto)[9]. O "incondicionado" de uma teoria do conhecimento deve ser, portanto, aquilo que funda a si mesmo pela coincidência entre seu ser e seu pensar. Assim o texto postula a afinidade entre o *Unbedingt* e o eu- absoluto (II, §3, 12-14, 1-5)[10]. Dessa forma, o conhecimento pode constituir-se: "A coisa em si é o não-eu antes de todo eu. (...) Fenômeno é o não-eu determinado pelo eu" etc. (II, §5, 26-28, 7-15)[11]. Isso significa, fundamentalmente, que tanto vontade quanto representação só podem ser postuladas a partir desse eu. O Eu pode, assim, fundar-se a si mesmo ("se eu sou, então eu sou" - II, §3, 12-14, 19)[12].

A análise schellinguiana do eu-absoluto conduz ao fato de que a forma originária do Eu é a própria identidade. Portanto, a partir de si este Eu pode atribuir

[4] III, 6a, §1, 456.
[5] "Esse idêntico invariável, que nenhuma consciência alcança e que só se reflete a partir do produto, é para o produtor o mesmo que o destino para o agente" - 2017, p. 173. Original: III, 6ª, §1, 456-457.
[6] Id.
[7] III, 6a, §1, 457-458). Trad. 2017, p. 174.
[8] Trad. Id., p. 176.
[9] SCHELLING, F. *Sobre o eu como princípio da filosofia* In: SCHELLING, F. W. J. *Sobre a forma da filosofia e Sobre o eu*. II, §2, 10-12, 11-13. Trad: Caio Heleno Pereira. SP: Iluminuras, 2021. p. 57.
[10] Trad. 2021, p. 58.
[11] Trad. Id. p. 64.
[12] Id.

identidade a todo o mais tal que os demais entes possam então coincidir segundo suas leis. Nada, porém, lhe atribui essa identidade - ele é essa coincidência. O absoluto dessa indeterminação só pode indicar que a essência desse Eu é a própria liberdade.

Se na contradição aparente entre arte e natureza este ser de indeterminação do humano pode inserir o objetivo/inconsciente na obra do fazer livre, no absoluto da filosofia ocorre o contrário: se algo pode limitar essa liberdade infinita da autopoiese é que ela não pode nunca se dar objetivamente. A filosofia não pode nunca ser inconsciente, a arte não pode nunca prescindir do objetivo. Em outras palavras, o limite da liberdade objetiva é a objetivação, enquanto aquele da liberdade originária é justamente a indeterminação. Ao postulá-lo, Schelling integra a contradição à estrutura ontológica do humano, mas na medida em que o humano participa da natureza, integra-a também à própria natureza. Somente na contenda se pode revelar a unidade (VII, 373-374, 27-28). O homem participa da natureza, em última análise, como liberdade e, portanto, como contradição; como o indeterminado conflito incessante que, nessa infinitude, é também o inconcluso da própria natureza.

Referências

SCHELLING, F. W. J. Vom ich als Prinzip der Philosophie. In: *Werke*, Band 2. Stuttgart: Frommann Holzboog, 1980. p. 1-67.

_____ . *Sobre a forma da filosofia e sobre o eu*. Trad. Caio Heleno da Costa Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2021. p. 38-130.

_____. *System des transzendentalen Idealismus*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1992.

_____ . Sistema do idealismo transcendental (parte 6). Trad. Romero Freitas. In: DUARTE, R. (org.). *O Belo Autônomo:* textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2017. p. 169-184.

. *Über das Verhaltnis der bildenden Künste zu der Natur*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1983.
_____ . *Sobre a relação das artes plásticas com a natureza*. Trad. Fernando de Moraes Barros. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Über das Wesen der menschliche Freiheit*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2011.

_____. *Investigações filosóficas.* Trad. Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, 2018.

A arte bela e o gênio na *Crítica da faculdade* de julgar de Kant

Danilo Citro, UFOP/UFRR
Orcid: 0000-0002-5727-0875

No presente trabalho, faremos uma leitura do último capítulo de *Kant and the experience of freedom*, de Paul Guyer, intitulada "segunda dialética do juízo estético", focando na teoria do gênio presente na *Crítica da faculdade de julgar*. Na análise, Guyer conclui que a teoria do gênio implica numa compreensão da história da arte como dialética e progressiva. Destacarei também o modo como a teoria kantiana gera uma tensão entre o gênio e os clássicos. Além disso, há possíveis indícios de que Kant qualifica os clássicos como modelos universais, para assim limitar o poder revolucionário da teoria do gênio.

Na § 46 a definição de gênio aparece como "disposição inata da mente através da qual a natureza dá regra à arte". Essa definição se desdobra em quatro atributos essenciais. O primeiro atributo é a originalidade, pois não é possível imitar o gênio por meio de prescrições, dado que é a natureza que dá regra à arte. O segundo atributo é a exemplaridade da obra, pois ela não é modelo de cópia, e sim exemplo para outro gênio exercer sua própria originalidade. O terceiro atributo diz que o gênio não pode explicar como associa suas ideias a formas estéticas, pois é a natureza que o favorece com ideias ricas em fantasia e profícuas em pensamentos. O quarto atributo diz que por meio do gênio a natureza se limita a dar regra à arte, não entrando no domínio da ciência. Já na § 47, há uma elucidação da definição, sublinhando a comunicabilidade entre gênios. Neste ponto, Kant diz que, como não consegue explicar suas ideias, um gênio apenas pode despertar ideias igualmente originais em outro gênio.

Neste ponto, Paul Guyer faz chega a uma conclusão a respeito da teoria kantiana do gênio. Dado que um gênio produz originalidade e outro gênio sucessor produzirá obras igualmente originais, não há um progresso linear ou cumulativo na história da arte. Há, sim, um processo dialético de negação das regras antigas para a assimilação de regras novas. Guyer ainda sustenta que há um processo social de assimilação dialética da história da arte, trazendo à discussão a concepção do interesse empírico e do interesse intelectual pelo belo. O interesse empírico está ligado à uma tendência natural à sociabilidade, pois o prazer no belo é compartilhado.

Pouco valor é dado à originalidade, mas bastante valor à forma estética para o gosto. Por sua vez, o interesse intelectual se liga mais à moralidade e à liberdade individual, ignorando as convenções sociais; portanto, tem mais afinidade com a originalidade do gênio. Assim, a originalidade é assimilada primeiro pelo interesse intelectual, até que a própria tendência à sociabilidade vai aderindo gradualmente ao gênio e ele se torne tradição. Depois disso, a natureza favorece outro sujeito com gênio e todo o processo dialético de assimilação social recomeça.

Guyer acredita que a potencial dialética da história da arte pode ter gerado um incômodo ao ideal de estabilidade sistemática da história do conhecimento, tal como o iluminismo tinha apreço. E eis que Paul Guyer observa alguns indícios de que Kant tenha procurado diminuir o poder de sua própria teoria. O primeiro sinal disso aparece na § 47 da *Crítica da faculdade de julgar*, quando são traçados comparações e contrastes entre a comunicabilidade de uma teoria científica e a da obra de arte bela, e é quando a genialidade de Homero e Wieland é posta diante do talento intelectual de Newton. Nesse ponto, Kant trata de apresentar uma valoração para ambos os casos. Segue dizendo que o talento do cientista tem mais valor porque ele pode ensinar suas descobertas e teorias científicas, e seus conhecimentos são legados para qualquer um, enquanto isso o talento do gênio morre com ele. Por isso, Kant afirma que o gênio é mais limitado. Além disso, ele não age criativamente de forma voluntária, mas depende do favor da natureza. E o surgimento de outro gênio também depende de tal favor. Em suma, o exercício científico tem mais valor do que o artístico.

O segundo sinal de que Kant se esforça para superar o poder da teoria do gênio está em sua consideração sobre os clássicos. Ainda na § 47, após dizer que uma obra de arte é modelo para outro gênio, é simplesmente estabelecido que o modelo só pode se tornar clássico por meio de línguas antigas, mortas e conservadas como línguas eruditas. Portanto, apesar de surgirem uma sucessão de gênios na história da arte, um seguido do outro, Kant ainda considera que os maiores exemplos são os clássicos de origens antigas. Essa sugestão também aparece na § 32, que diz que o gosto deve ser educado individualmente até que se adeque a uma comunidade de juízes do gosto. Dentre os objetos belos mais exemplares para tal comunidade, Kant aponta para as obras de arte dos antigos. Aqui, Kant descreve os antigos "como se fossem nobres dentre os escritores, ditando leis ao povo através de seu exemplo"; ou seja, o poder de exemplo dos clássicos é comparado aqui com a força legisladora. E não se trata somente de exemplo para o gosto, posto que neste momento Kant diz ser um exemplo para um criador similar, o artista. Portanto, os clássicos são os maiores exemplos para os gênios, e não um gênio imediatamente anterior na história.

Outro sinal nos traz de volta à § 47. Ao término dessa seção, é traçada uma restrição à liberdade do artista. Kant é categórico ao dizer que é preferível cortar as asas do gênio mediante a técnica e a educação do gosto, do que deixá-lo se expressar

por si só. O gênio fornece apenas uma matéria rica e bruta, e é somente a escola que lhe dá condições para conseguir dar forma à obra de arte. Portanto, entre gênio e gosto, é preferível que a obra seja mais comunicável ao gosto. A mesma tese aparece na § 50, sobre a relação do gênio e do gosto com as belas artes. Nesse ponto da *Crítica da faculdade de julgar*, a faculdade mental do gênio já tinha sido definida como "espírito", uma força que mantém as atividades mentais vivas por si só, que estimula a imaginação a superar as barreiras da experiência e a encontrar uma forma sensível peculiarmente adequada a uma ideia racional. Isso poderia conferir ao gênio um exemplo paradigmático da relação entre natureza sensível humana e intencionalidade racional humana, pois o gênio consegue por excelência comunicar ideias morais, tão caras a Kant. Mas a § 50 trata justamente de diminuir a importância do gênio, através da distinção terminológica entre "arte espiritualmente rica" e "arte bela", sendo que a primeira transparece mais o gênio e a segunda mais a forma bela. Essa distinção diz que a "arte bela" é considerada mais adequada ao gosto. Ora, uma "arte espiritualmente rica" já não era por si só "arte bela"? O gênio não tinha sido definido como condição para a "arte bela"? Por que essa distinção? Kant diz ainda que a beleza é mais importante do que o espírito para a arte bela. Mais um sinal do esforço para diminuir o poder do gênio.

O sincriticismo como estética ecológica em Friedrich von Hardenberg (Novalis)[13]

Gabriel Almeida Assumpção
(UFOP. bolsista PDJ CNPq – processo 162879/2020-2)
Orcid: 0000-0002-0079-4379

O campo da filosofia da natureza perdeu, no século XX, muito espaço para a filosofia da ciência, uma área igualmente instigante. Em parte, isso se deve à maior capacidade da racionalidade científica de explicar e prever eventos no mundo físico, enquanto a filosofia da natureza nem sempre obteve esse êxito. Entretanto, tendências atuais mostram a importância de uma reabilitação da filosofia da natureza, tendo em mente a crise ecológica e diversos problemas éticos e políticos a ela relacionados, como enfatizam Hösle (1991) e Van der Val (2017). Há, também, abordagens que articulam estética e filosofia da natureza, como no caso de Martin Seel (1996), cuja obra convida a pensar ecologicamente a beleza natural, ou a de Assumpção (2022), que investigou o elo entre concepções dinâmicas de natureza e o pensamento estético de Wassily Kandinsky e Paul Klee.

Propomos uma interpretação ecológica do romantismo, a partir de Friedrich von Hardenberg, ou Novalis. Intérpretes dos quais nos aproximamos são Beiser (2002), Nassar (2014) e Uerlings (1991), que notam a importância de Plotino na trajetória filosófica de Novalis, e também em seu parcial distanciamento de teses fichteanas, culminando em uma valorização da natureza como dotada de inteligência e de vida própria. Nossa interpretação também é devedora da de Losso (2020), na medida em que reconhece a importância do tratamento novalisiano da natureza e do misticismo na obra do filósofo-poeta, porém temos foco metodológico nos fragmentos, e não na obra literária, como fez Losso.

A filosofia de Novalis não apresenta um projeto uniforme e claro, sendo sua obra marcada por posturas divergentes, mudanças bruscas de tema e tendência antissistemática. A própria escrita em fragmentos filosóficos contribui para que seu pensamento se mostre multifacetado, dificultando sua apreensão, porém com

[13] Este texto é derivado do artigo ASSUMPÇÃO, G.. "Revalorizando a natureza a partir de Vittorio Hösle e Friedrich von Hardenberg (Novalis)". *Aufklärung: Revista de Filosofia*, v. 8, n. 3 (2021): 131-138. Disponível em: <https://doi.org/10.18012/arf.v8i3.55992> Acesso em: 07 Fev. 2023.

ganhos para quem se dispõe a buscar linha centrais de pensamento ao longo dos mais de três mil fragmentos do autor, a maioria dos quais é de caráter póstumo.

Uma das intuições centrais de von Hardenberg é a inteligência da natureza (III, 1266, 153s), capaz de aplicar a matemática a si mesma e às suas formas (III, 1268, 155). Outra intuição recorrente é a superioridade da poesia diante dos outros saberes, porém em forte interrelação com a filosofia: "A poesia é o autêntico absolutamente real. Esse é o cerne de minha filosofia. Quanto mais poético, mais verdadeiro"[14] (III, 1247, 141). Podemos destacar, ainda, o papel elevado da matemática (III, 1084, 100; III, 1229, 135). Dessas intuições, a que mais nos interessa é a primeira, devido ao nosso foco neste artigo.

A valorização da natureza e da ciência natural em Novalis é resultado de múltiplas influências em sua vida: seu estudo das ciências naturais, seu trabalho como inspetor em minas de sal e de bronze, a leitura de Leibniz, Schelling e Plotino, e o ingresso, em 1797, na academia mineralógica de Freiberg, na qual pôde assistir a muitas aulas. O resultado desse conjunto de influências, somado à originalidade de Novalis, é uma filosofia da natureza que resgata ideias dos antigos e tenta repensá-los na época moderna. Recupera-se a ideia de alma do mundo, pensando o mundo como um grande organismo (III, 891, 45s; III, 1229, 135).

A concepção da natureza como um grande organismo, dotado de inteligência, cuja linguagem compete ao filósofo, ao poeta e ao cientista aprender, não é a única concepção de natureza presente em Novalis: nos *Estudos sobre Fichte* (1794-1796) e em várias outras passagens de sua obra, ele se mostra defensor de um radical dualismo entre Deus e mundo, ser humano e natureza, bem na linha de Fichte nos anos de Jena. Ele chega a defender uma moralização da natureza, tornando-a permeável à moralidade, e isso se reflete na busca pelo transcendente e mesmo pela morte em alguns de seus fragmentos (II, 209, 98; II, 109, 44; III, 1404, 196; IV, 2083, 55). O mundo físico, inclusive, é hostil ao indivíduo e à permanência: "A natureza é inimiga de posses eternas"[15] (II, 13, 12). O pensamento de von Hardenberg, como dito acima, é multifacetado, sendo que ele mostra tendências dualistas paralelamente à sua filosofia da natureza de intenção monista.

Novalis defende que a filosofia mais elaborada é o sincriticismo, uma síntese entre idealismo e realismo, evitando os extremos de ambas as posturas. O filósofo sincrítico consegue reconhecer a importância da consciência, tal como fez Fichte, mas também reconhece a grandeza do mundo natural, como fez Espinosa. Com essa opção filosófica, o sincriticismo supera a dualidade não só entre natureza e espírito, corpo e mente, mundo e Deus, mas também na própria filosofia (IV, 1952, 23; IV, 2300, 133). O idealismo crítico é ou criticismo poético, ou criticismo moral (Kant, Fichte). O filósofo autêntico possui um método sintético, combinando *a priori*

[14] "*Die Poesie ist das echte absolut Reele. Dies ist der Kern meiner Philosphie. Je poetischer, je wahrer*". Ver também III, 807, 22 e III, 806, 22.
[15] "*Die Natur ist Feidin ewiger Besitzungen* ".

com *a posteriori*, fortalecendo e expandindo ambos os procedimentos (IV, 2104, 65):

O sincriticismo, como síntese entre idealismo e realismo, é bem compatível com o que Vittorio Hösle chama idealismo objetivo, uma terminologia utilizada por Wilhelm Dilthey e Karl-Otto Apel. De acordo com o idealismo objetivo, tal como interpretado por Hösle (1998, pp. 18-19), é possível um conhecimento do mundo físico e social e de suas leis, mas esse conhecimento não depende apenas da consciência humana, a qual, por sua vez, encontra uma correspondência – finita e limitada – com uma consciência superior, de caráter divino. Esse tipo de filosofia estaria presente na tradição platônica, na maior parte dos filósofos. A filosofia da Novalis, como notamos pelo estudo de seus fragmentos, apresenta uma tendência idealista subjetiva, dualista, e uma tendência idealista objetiva, por ele chamada "sincriticismo", bem próxima ao fazer poético no sentido de valorizar a fantasia e a imaginação, e na superação entre objetivo e subjetivo. Segundo Hösle (1991, p. 56), filósofos que se dedicaram mais a pensadores antigos possuíam uma tendência a desenvolver uma filosofia idealista objetiva, na qual a natureza era mais respeitada, citando como exemplo Leibniz, Schelling e Hegel. Podemos acrescentar Novalis a esse grupo, e pensar sobre como integrar ecologia e idealismo objetivo.

Referências

ASSUMPÇÃO, G.. *Criação das artes plásticas e produtividade da natureza em Friedrich Schelling*. São Paulo: Loyola, 2022.

ASSUMPÇÃO, G.. "Revalorizando a natureza a partir de Vittorio Hösle e Friedrich von Hardenberg (Novalis)". *Aufklärung: Revista de Filosofia*, v. 8, n. 3 (2021): 131-138. Disponível em: <https://doi.org/10.18012/arf.v8i3.55992> Acesso em: 07 Fev. 2023.

BEISER, F. *German Idealism. The struggle against subjectivism*. *1781-1801*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 2002.

DURNER, M.; JANTZEN, J.; MOISO, F. (Hrsg.) *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling Historisch-kritische Ausgabe.* Ergängzungsband: *Wissenschafthistorischer Bericht zu Schellings Naturphilosophische Schriften 1797-1800.* Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1994.

HÖSLE, V. *Philosophie der ökologischen Krise*. *Moskauer Vorträge*. München: Verlag C. H. Beck, 1991.

LOSSO, E.G. B. "História, analogia e natureza em Novalis". *Pandaemonium Germanicum*, v. 23, n. 41 (2020): 125-152. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/172409/162010. Acesso em: 07 Fev. 2023.

NASSAR, D. The Romantic Absolute. Being and Knowing in Early German Romantic Philosophy, 1795-1804. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2014.

NOVALIS, *Gesammelte Werke. Dritter Band: Fragmente II*. Hrsg. Carl Seelig. Heerliberg/Zürich: Bühl-Verlag, 1946. Disponível em: https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.185724/page/n1/mode/2up. Acesso em: 07 Fev. 2023.

_____. *Gesammelte Werke. Vierter Band: Fragmente III*. Hrsg. Carl Seelig. Heerliberg/Zürich: Bühl-Verlag, 1946. Disponível em: https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.185723/page/n1/mode/2up. Acesso em: 07 Fev. 2023.

_____.*Gesammelte Werke. Zweiter Band: Fragmente I*. Hrsg. Carl Seelig. Heerliberg/Zürich: Bühl-Verlag, 1945. Disponível em: https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.183137. Acesso em: 07 Fev. 2023.

SEEL, M. *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1996.

UERLINGS, H. *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1991.

VAN DER VAL, K., *Die Wirklichkeit aus neuer Sicht. Für eine andere Naturphilosophie*. Wiesbaden, Springer VS, 2017.

Juízo Infinito, Re-mora, Tautegórico: o estatuto epistemológico das formas literárias e os princípios de uma ontologia da eternidade temporal em Friedrich Schlegel e F. W. J. Schelling

Gabriel Loureiro
Universidade de Bonn
Orcid: 0000-0003-2424-1194

Emanuele Severino desdobrou uma ousada ontologia da eternidade, pela qual submeteu todo o pensamento ocidental a uma crítica fulgurante. Para o italiano, a estrutura originária da filosofia ocidental reside na separação dos domínios ontológicos do tempo e do eterno, ao último dos quais apenas convém o predicado helênico do verdadeiramente essente. Esta divisão ganha sua sentença máxima no princípio de não-contradição aristotélico, em cuja formulação Severino aponta uma decisiva inconsistência lógica: na cláusula do ἅμα, Aristóteles supõe que, quando o ser é, não pode ele não-ser, assim como, quando o não-ser não é, não pode ele ser. O raciocínio severiniano, desdobrado com rigor fulgurante nas páginas de *La struttura originaria* e *L'essenza del nichilismo*, desemboca na afirmação de que o inconsciente ocidental reside na existência desta cláusula absurda, em que se predica do ser que, quando ele é, não pode não ser, de modo a, de acordo com Severino, ser postulado um momento em que o ser não é e, portanto, em que o positivo é o negativo. Esta unidade impossível de sim e não forneceria a estrutura originária em que se move o pensamento do ocidente. Da metafísica cristã ao século XX, Severino incansavelmente articula a estrutura dos dois domínios, o do Tempo, síntese contraditória de sim e não, e o do Eterno, domínio exclusivo do sim. Para o italiano, exceto seu discurso neoparmenidiano, única ontologia do eterno capaz de reconhecer a eternidade de todos os entes, nada permanece de fora da estrutura originária que é a loucura mesma do Ocidente: a crença no Tempo.

Apesar do rigor ingente de Severino, sua leitura toma como principal critério a *contradição* corporificada pelo Tempo, sem indagar-se a respeito de um

pensar cuja forma seja a do paradoxo. Ora, pensar paradoxalmente era o lema mesmo dos primeiro-românticos. Neste sintético resumo, proponho como, em Friedrich Schlegel e Schelling, encontramos os eixos de uma ontologia da eternidade temporal, elaborada desde a pergunta acerca da verdade das formas literárias e mitológicas. No *Rede an die Mythologie* e na *Brief über den Roman*, Schlegel forja um raciocínio cujas premissas ontológicas seriam articuladas com todo vigor no Schelling tardio da *Philosophie der Mythologie*. Minha tese é a de que, para lidar com a pergunta acerca da Nova Mitologia, Schlegel pensa a diferença entre a relação do que ele chama o *Geist der Liebe* e as formas poéticas que o expressam. Em um primeiro momento vista como a diferença entre a literatura antiga e a moderna, a relação entre o *Geist der Liebe*, definido como eterno, e as formas poéticas, sempre temporais e históricas, mostra-se, em segundo passo, a estrutura comum à mitologia antiga e à literatura romântica. Por sutil desenvolvimento argumentativo, as figuras próprias à poesia romântica – *Witz, Ironie, Arabeske* – são definidas como formas de expressão do que ele chama "hieróglifo do amor único e eterno", fundamento mesmo da mitologia.

Diversos estudiosos, como Behler (2017) e Medeiros (2018), demonstraram a evolução intelectual de Schlegel, marcada por uma primeira fase wincklemaniana, delineada pela valorização do antigo em detrimento do moderno, abandonada, afinal, em favor de uma noção especulativa de literatura, expressa no conceito de poesia universal-progressiva do fragmento 116 da *Athenäum.* Ora, esta implica uma relação metafísica entre as formas, temporais e históricas, e o Ser, por definição eterno, por elas articulado, como aliás lemos em *Carta sobre o romance*: "para o verdadeiro poeta, por mais intimamente que sua alma o possa abranger, tudo isso é apenas alusão ao mais elevado e infinito, hieróglifo do amor único e eterno e da sagrada plenitude de vida da natureza formadora" (SCHLEGEL, 2020, p. 83). Ora, o mais elevado e infinito é, precisamente, o originário, eternamente imitável porque inimitável e indissolúvel, cuja força faz, no Tempo, irromper o Eterno: "Nem este engenho [*Witz*] nem a mitologia podem existir sem algo primordialmente original e inimitável". Se o inimitável e originário é infinito, a forma epistêmica em que poderá aparecer na verdade do que é tem, ela mesma, de incorporar em si a infinitude cuja mímesis realiza. Eis por que Schlegel diz ser próprio da poesia "suspender o curso da razão 'que pensa racionalmente' (SCHLEGEL, 2020, p. 65), pois a razão, mecânica e finita, é incapaz de apreender o originário, que não se deixa "agarrar mecanicamente". Por isso, apenas um juízo infinito poderá imitar o inimitável e realizar, assim, uma mímesis especulativa, capaz de articular temporalmente o Eterno.

Aquilo que, em Schlegel, é sutil armadura argumentativa ganha no Schelling tardio imenso desenvolvimento ontológico. Na *Introdução histórico-crítica*, Schelling fundamenta ontologicamente a verdade filosófica da Mitologia, elaborando pelo conceito de Tautegórico o meio epistêmico apropriado à compreensão da Mitologia. Ora, depois de ter demonstrado a inanidade das

leituras alegóricas, que ontologizam a epistemologia moderna, como explicita Schuback (1996), Schelling especula sobre o que chama situação suprahistorial, em que o Homem primevo é pura consciência de Deus: *gottsetztendes Bewusstsein.* Gabriel (2006) apontou a centralidade do conceito, pelo qual se torna ontologicamente fundamentada a verdade do mito e, com isso, a especificidade do Tautegórico enquanto meio epistêmico. Ora, o Tautegórico implica a assunção de que o Dito é o Como do Dizer, Forma e Conteúdo estão em identidade [*Identität*], não em mesmidade [*Einerleiheit*], pois une-as o laço especulativo pelo qual o conhecer-se a si da consciência é conhecimento do Ser.

Em Schlegel o eterno espírito do amor temporalizava-se e revelava-se nas formas que, para articular o Infinito, tinham de suspender o curso raciocinante da razão na articulação de um juízo infinito. Em Schelling, a ontologia da eternidade temporal, latente em Schlegel, ganha inteligibilidade no conceito de Tautegórico, que explica a Verdade da Mitologia pela condição theotética e co-rrespondente da consciência, que está sempre em apreensão do Outro de si mesma: do Ser. Se o Ser é infinito, a consciência, apesar de toda sua tendência a esquecer a Co-rrespondência e a se reificar, contém em si o germe de infinitude.

Toda moral supõe esta tentativa de habitar um mundo finito, esquecer o Infinito e poder enfim demorar, habitar a demora. Em francês *demeure* diz mais do que casa, diz do habitar de um mundo de valores estabilizados, que permanecem e, neste permanecer, petrificam-se. Emmanuel Lévinas (1961) foi o primeiro a fornecer o significado metafísico da de-mora, da habitação como condição para inteligibilidade de um mundo cujos significados se estabilizam para que o eu possa tematizá-los e os controlar por meio do trabalho, para deles então gozar. De-mora é esquecimento do Infinito e da Co-rrespondência em que sempre estamos. Mas o pensamento romântico é uma metafísica do Infinito - é a decisão de incorporar a Saudade radical no próprio pensar, portanto não de demorar, mas de habitar a Saudade e se pôr diante do Infinito. A este ato chamo Re-mora, como lembrança sempre renovada da Co-rrespondência em que estamos e, portanto, da decisão de pensar o Infinito por meio de juízos infinitos. Na Re-mora, o Eterno só se é ao temporalizar-se, e as formas literárias corporificam este paradoxo ontológico de um eterno temporal - paradoxo que Schlegel chamou, aliás, de beleza lógica, em que reside a forma mesma do pensar romântico.

Referências

BEHLER, Ernst Irony and the Discourse of Modernity. Seattle/London: University of Washington Press, 1990.

FRANK, Manfred. *Der kommende Gott*: Vorlesungen über die neue Mythologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.

GABRIEL, Markus. *Der Mensch im Mythos*. Berlim: De Gruyter, 2006.

MEDEIROS, Luz Constantino. *A Invenção da Modernidade Literária*. Belo Horizonte: Iluminuras, 2018.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. **Die Philosophie der Mythologie**. In: Ausgewählte Schriften, Band 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

SCHLEGEL, Friedrich. Rede über die Mythologie. In: UERLINGS, Herbert. *Theorie der Romantik*. Stuttgart: Reclam, 2000, p. 82-90.

SCHLEGEL, Friedrich. Briefe über den Roman. In: UERLINGS, Herbert. *Theorie der Romantik*. Stuttgart: Reclam, 2000, p. 90-102.

SCHLEGEL, Friedrich. Carta sobre o romance. In: Conversa sobre a poesia e fragmentos do Athenäum. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

SCHLEGEL, Friedrich. Discurso sobre a mitologia. In: Conversa sobre a poesia e fragmentos do Athenäum. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

SCHUBACK, Márcia de Sá. *O Começo de Deus*: a filosofia do devir no pensamento de F. W. J. Schelling. Petrópolis: Vozes, 1998.

Hans Blumenberg, Novalis e a legibilidade do mundo

Georg Otte, UFMG/CNPq
Orcid: 0000-0002-4276-1778

Em seu livro *A legibilidade do mundo*[16], o filósofo alemão Hans Blumenberg (1920-1996) analisa, em 22 capítulos, a metáfora do livro do mundo através dos séculos, sendo que o capítulo intitulado "O mundo precisa ser romantizado" é dedicado ao romantismo alemão. A escolha do título, uma citação de Novalis, sinaliza que o poeta ocupa uma posição de destaque nesse texto e que o romantismo levou a ideia de o mundo ser "legível" à sua última consequência.

A obra de Blumenberg (ainda) é bastante desconhecida no Brasil, tendo em vista que, além do referido livro, há apenas a tradução, feita por Luiz Costa Lima, do livro intitulado *Teoria da não conceitualidade*.[17] Em seu prefácio relativamente longo, Costa Lima tematiza esse desconhecimento, que destoa da importância que Blumenberg tinha no contexto da filosofia contemporânea alemã, uma vez que, pelo menos inicialmente (durante a década de 60), era o mentor do grupo de pesquisa interdisciplinar *Poetik und Hermeneutik* (*Poética e Hermenêutica*), do qual participavam, entre outros, pensadores como René Koselleck e Hans Robert Jauss, geralmente mais conhecidos pelo público acadêmico no Brasil. O número de traduções de Blumenberg no Brasil fica bastante distante, portanto, do número das obras traduzidas para o espanhol, o inglês e o francês, que oscila entre 15 e 20 e que resultou em um amplo interesse pelo autor nos respectivos países.

Tanto o nome do grupo de pesquisa quanto o título dos dois livros mencionados apontam para uma certa oscilação dos interesses de Blumenberg no que diz respeito à relação do indivíduo com sua realidade. Inspirado pelas vertentes filosóficas da fenomenologia, da hermenêutica e da antropologia filosófica, essa relação se divide em duas opções na abordagem dessa realidade, a saber, a literária (estética) e a científica, divisão esta que se reflete na oposição entre metáfora e conceito. A oscilação entre ambos fica evidente quando, convidado a participar da organização do *Dicionário Histórico da Filosofia* (*Historisches Wörterbuch der Philosophie*), ele acaba declinando o convite porque o organizador principal do

[16] BLUMENBERG, Hans. *A legibilidade do mundo*. Trad. Georg Otte. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2022.
[17] BLUMENBERG, Hans. *A teoria da não conceitualidade*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

projeto, Joachim Ritter, insiste em trabalhar apenas com conceitos filosóficas, e não com as metáforas que marcam a história da filosofia.

Como se fosse uma resposta à desavença com Ritter, Blumenberg publica, em 1960, *Paradigmen für eine Metaphorologie* (*Paradigmas para uma metaforologia*), sendo que, após o episódio com Ritter, demora duas décadas para retomar as publicações sobre o assunto. Depois de se dedicar à História das Ciências e seus fundamentos epistemológicos durante os anos 60 e 70, ele lança, entre outras obras, *A legibilidade do mundo* (1979). Pelo visto, o livro é resultado de um trabalho paralelo à História das ciências, pois os 22 capítulos giram entorno de filósofos e cientistas da Antiguidade até a contemporaneidade do autor, pois a "leitura do mundo" ganha novos impulsos com a descoberta do código genético, isto é, com a possibilidade de "ler" o genoma dos seres vivos.

Quanto à mencionada duplicidade das abordagens, a literária e a científica, Blumenberg encontra em Novalis um *alter ego*, pois este também oscilava entre a poesia e as (geo)ciências e seus fundamentos matemáticos, conforme mostram seus "Fragmentos matemáticos".[18] Rebelando-se contra o espírito racionalista do Iluminismo, ele não nega o valor das ciências, mas procura integrá-las numa nova totalidade na qual a ciência e a arte voltam a ficar unidas, conforme o fragmento do Ateneu no. 116.[19] Ao espírito da divisão e da análise, o romantismo opõe a síntese; a criação de neologismos com o prefixo grego "sin-" – como no caso da "sinfilosofia", da "sinorganziação", da "sinrevolução", entre outros – aponta para essa tendência de unir ao invés de dividir.

A ideia da totalidade, que se expressa no desejo por uma "nova mitologia" e que, segundo o fragmento no. 116 encontra sua realização literária no gênero do romance, pois este reúne todos os outros gêneros (além de dar origem ao próprio nome do romantismo), [entrar com a ideia do livro como totalidade que HB articula no prefácio] também se manifesta numa nova postura científica. A postura da investigação – termo usado até hoje tanto no contexto científico quanto criminalístico – é substituída por uma relação "amorosa" ("A natureza inspira, por assim dizer, o verdadeiro amante [...]"[20]). No lugar da tribunalização kantiana da razão, que reforçava a oposição dentre sujeito e objeto, temos agora a união com base numa analogia entre ambos, pois, ao invés de elaborar as leis mecânicas da natureza trata-se de encontrar sua "gramática científica"[21]. A analogia não resulta apenas da ideia de que o "mundo é um pensamento condensado"[22], mas também da ideia associada de esse pensamento se expressar simbolicamente na forma de uma linguagem. O cientista "amante" se comunica com a natureza que se revela através de uma escrita, mesmo na forma de hieróglifos, não deixa de ser passível de uma leitura.

---

[18] Cf. os "Fragmentos matemáticos" ("*Mathematische Fragmente*") em <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/fragmen1/chap009.html>; acessado em 10/01/2023.

[19] Cf. o fragmento do Ateneu no. 116, que pode ser visto como manifesto do Primeiro Romantismo. SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1997, pp. 64-65.

[20] p. 243.

[21] Ibidem.

[22] p. 245.

Fragmentos. Um engenho filológico

João Vitor Araújo, UFMG
Orcid: 0000-0001-7938-469X

Nossa breve exposição segue por duas linhas de força emaranhadas – a do conceito e da prática do fragmento e da filologia -, cujos nós são objeto do ensaio de uma resposta acerca da qualidade dos seus vínculos.

A primeira linha, uma investigação em torno do clássico problema do fragmento. Muito já se disse desta forma enquanto característica da expressão do pensamento romântico, manifesto especialmente em escritos de Friedrich Schlegel e Novalis. Seja enquanto figura originária da manifestação do saber[23], seja como expressão amistosa à uma comunidade sinfilosófica[24]. Contudo, para além das matrizes filosóficas, o fragmento "possui antes de mais nada uma acepção filológica – e teremos que retornar à ligação capital entre o modelo antigo e o estado de fragmento de muitos dos textos da Antiguidade" para melhor compreender o fragmento que tanto ativou o desejo pela presença do antigo no século XVIII enquanto fruto de um devir histórico e sua consequente arruinação dos objetos que lhe acompanham. O próprio Schlegel já insinuara uma dupla acepção em A.24: "Muitas obras dos antigos nos chegam como fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir."[25] Em uma batida de olhos. o que aparentemente se passa é uma distinção genealógica entre o fragmento antigo e o fragmento moderno. Como veremos, o que se passa é o contrário.

A segunda linha, uma exploração das considerações de Friedrich Schlegel acerca da filologia, buscando ao seu fim esboçar o estatuto do fragmento diante daquelas. Para tanto seguimos por uma leitura do apanhando de notas de *Sobre Filologia I-II*,[26] as quais nunca vieram a lume em caráter acabado, contrariamente

[23] SUZUKI, Márcio. A gênese do fragmento**.** In: SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 2021. p.12.
[24] LACOUE-LABARTHE, Phillippe; NANCY, Jean-Luc. A exigência fragmentária. In: *Revista Terceira Margem*. Rio de Janeiro: v.10; n.15. p.77-76.
[25] SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 2021, p.66.
[26] Rubrica estabelecida pelos editores das obras críticas completas. Cf. SCHLEGEL, Friedrich**.** *Zur Philologie***.** In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, v.16. München: Verlag Ferdinand-Schöning, 1981, p. 33-81.

ao que se deu com os fragmentos críticos. Escritas em 1797 - contemporaneamente às publicações de *Lyceum* e juntamente da preparação do primeiro volume de *Athenäum* -, direcionavam-se para uma publicação da autoria de Schlegel a ser intitulada *O conceito de Filologia* ou *Filosofia da filologia*. No caráter de notas, ou de *epigramas filológicos*, acolhem os ditos engenhosos afinados a forma como o pensamento genial põe-se a conhecer no fragmento.

Afinado com Sulzer, Lessing e Winckelman – mestres da maior consistência da filologia germânica -, algumas notas iniciais são povoadas pela afirmação dos estudos clássicos como paradigma da filologia. Sua matéria, no exame do clássico, se debruça ao que aporta em condição dilacerada na modernidade. Falamos, portanto, de estruturas da sorte dos fragmentos de um Heráclito, das ruínas do Templo de Paestum ou de torsos de Apolo. Para Schlegel, a Antiguidade e seus fragmentos são a arena da filologia,[27] e a fisionomia da práxis filológica se formaria através do estudo da plástica e da poesia clássica. Mas muito embora imerso no contexto germânico de estudos clássicos, Schlegel não demora em estabelecer uma distância crítica quanto aos seus procedimentos.

Na medida em que a Antiguidade "não é uma teoria"[28], e sim uma totalidade fragmentada e sempre por recomeçar, o modo de abordagem do alvo [*Ziel*] da filologia deve ser outro daqueles estudos. Para compreender a antiguidade, é necessário ser um artista. Pois por um lado, adentrar na carne do antigo envolve uma paixão material pela heterogênea miríade de objetos ofertados ao olhar, implica em ser íntimo da contemplação. Por outro lado, tal miríade arruinada pelo devir pede pelo completamento de seu sentido, o qual convoca o sentido poético inerente ao fazer artístico. Enfatizando esta dimensão, são inúmeras as notas em que Schlegel enfatiza: *a filologia é uma arte*, [29] um absoluto no qual a verdade não pode ser parcelada. E enquanto aquele que pratica a arte filológica, o filólogo-artista compromissado com a concretude e com o poético ocuparia um lugar de excelência para a compreensão da Antiguidade.

Diferentemente do agregado das ciências parcelares, a arte filológica é um todo no qual alcança a verdade histórica mediante um *juízo artístico* [*Kunsturteil*]. Por este critica-se a arte sob a forma da arte, concretizando o sentido poético da filologia no reino da história. "Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir (...) não tem absolutamente direito no reino da arte".[30]

A finalidade histórica aqui se dá a ver na obra por meandros inerentes a uma arte cujo fim é consequente da sua própria essência - razões pelas quais Schlegel pode paradoxalmente afirmar e negar a história como fim da filologia.[31]

[27] SCHLEGEL, Friedrich, 1981, pp.36-37.
[28] SCHLEGEL, Friedrich, 1981, p.39.
[29] SCHLEGEL, Friedrich, 1981, p.40.
[30] SCHLEGEL, Friedrich, 2021, p.52.
[31] SCHLEGEL, Friedrich, 1981, p.37.

Pois alcança-se a história por meios que sem almejarem-na, realizam-na. A filologia pode expressar seu fazer propriamente artístico na medida em que é um "*fim em si*"[32]: aquele que alcança o mais elevado fim histórico se tendo em mãos o *organon* da filologia só o faz movido por "amor a coisa [*Liebe zur Sache*]".[33]

O praticante da arte filológica move ao redor do *logos* uma *philia* que abismada na infinitude de sua matéria está por bordejar um certo nada - não por qualquer indeterminação de seu objeto, mas pelo excesso de determinações lançadas em um horizonte histórico infinito. Tomado pelo entusiasmo histórico - fundamento subjetivo de sua atividade[34] -, o filólogo enfrenta os temores da dissolução para que melhor aqueçam sua *philia*, sem a qual estaria despojado da essência de sua arte, igualmente definida como um afeto lógico.[35] Uma relação amorosa ao *logos*, padecendo às formações do espírito e da letra historicamente determinadas. E no golpe reflexivo o desdobramento infinito da matéria filológica, o amor pelo *logos* duplica-se em sua prática na forma de um amor pela filologia em seu desfazer que algo faz.

Por fim, o ponto de contato entre o fragmento e a arte filológica. Se por um lado o fragmento define-se segundo o modo das pequenas obras de arte,[36] por outro lado a filologia enquanto arte vota-se particularmente ao menor e ao pequeno,[37] às pequenas obras de arte - pouco distante neste sentido de uma *micrologia*. Contudo, este plano ainda demarca a distância entre as minúcias da matéria da filologia e a pequenez da forma fragmentária, entre a obra que o filólogo recebe em sua mesa de trabalho e aquela que sai de sua pena. Qual seria o ponto onde a arte do menor e as miudezas do fragmento se cruzam?

Nossa aposta segue pelas consequências de A.24 - "Muitas obras dos antigos nos chegam como fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir."[38] -, o qual anuncia uma transfiguração da pequena obra de arte de *matéria da filologia* para a *forma da filologia* romântica, que encontraria na floresta de fragmentos de *Lyceum* e *Athenäum* sua manifestação concreta. Ali, não vivem tão só ao modo da obra de arte, pois, mais além, efetivam-se como *pequenas obras da arte filológica*.

[32] SCHLEGEL, Friedrich, 1981, p.40.
[33] SCHLEGEL, Friedrich, 1981, p.40.
[34] SCHLEGEL, Friedrich, 1981, p.39.
[35] SCHLEGEL, Friedrich, 2021, p.166.
[36] SCHLEGEL, Friedrich, 2021, p.106.
[37] SCHLEGEL, Friedrich, 1981, p.35.
[38] SCHLEGEL, Friedrich, 2021, p.66.

O conceito de imaginação em Schelling

Maria Clara A. Cabral, UFPA

No parágrafo 22 do curso voltado à Filosofia da Arte, Schelling elogia o vocábulo alemão *Einbildungskraft* por reconhecer nele o notável acerto de significar "a força de formação-em-um", na qual se baseia toda criação, e por meio da qual, diz ele, um ideal é ao mesmo tempo um real. Na sequência da mesma proposição, seu ator prossegue, afirmando da imaginação, que ela é: "a força propriamente criadora" (SCHELLING, 2010, p.49). Um modo de compreender tal definição é possível se observamos a função que a imaginação assume na própria filosofia da arte, tal como Schelling a concebe. Em seu sistema essa capacidade é posta em atividade para expor [*darzustellen*] no ideal o real que existe na arte, ou seja, conduzir a reflexão ao absoluto, oferecendo-nos sua forma na intuição, apresentando-nos aquilo que em geral apenas se deixa pensar na mera representação. Diferente de Kant, para quem a imaginação nos leva a encontrar um caso do conceito ou do universal, na filosofia da arte ela nos dá o próprio universal, não tornando o conceito intuível e sim a própria ideia. Schelling propõe à capacidade da imaginação uma função vinculada à objetividade do conhecimento, cujo método é dado pela própria filosofia da arte.

Um comentário de Hegel, presente na introdução de seu curso de estética, levanta uma dificuldade à filosofia da arte que poderia comprometer tanto o seu sistema quanto o de Schelling: trata-se do reconhecimento de que a necessidade objetiva de um objeto reside essencialmente em sua natureza lógico-metafísica, atributo que a arte parece não comportar. A beleza, na qual ambos veem a chave para a compreensão de um saber mais elevado que só as obras artísticas possibilitam, surge numa Forma [*Form*] que expressamente se opõe ao pensamento, de tal maneira que este, ainda segundo Hegel, seria forçado a destruí-la, ao atuar segundo o modo característico do mesmo. Schelling, para quem a arte é um antítipo da filosofia, e, nesse sentido, ocupante de uma posição elevada no que diz respeito ao acesso da verdade pelos homens, estando aquém apenas do conhecimento filosófico, busca, por isso, na imaginação, e não nas fontes lógicas de conceitos, o princípio de seu sistema. É como se, anos antes de seu colega do seminário de Tübingen declarar que a "reflexão e o pensamento sobrepujaram a bela arte" (HEGEL, 2009, p. 34),

Schelling já estivesse buscando um modo de elaborar a filosofia da arte por uma outra via, em que os objetos artísticos são "construídos". Como afirma na primeira seção do curso: construir a arte significa determinar a sua localização no universo, único ato do qual depende a sua definição. Assim como o geômetra, no dizer de Kant, constrói seu conceito na idealidade do espaço, é também na idealidade que a arte determina sua realidade, sua posição no universo.

Na segunda seção da Filosofia da Arte, Schelling, repetindo as palavras da introdução de seu curso, indica que a questão sobre a qual lhe interessa refletir é a possibilidade de uma filosofia da arte que esclareça como as formas particulares, por meio das quais o belo é exposto em coisas singulares e efetivas, podem ser formas particulares que estão no próprio absoluto. O filósofo compara tal dificuldade àquela mesma que, na filosofia universal, consiste em promover a passagem do infinito ao finito. Na filosofia da Arte, tais formas particulares são as figuras [*Gestalten*] divinas, aquelas que, na poesia e mitologia grega, correspondem aos deuses olímpicos. Schelling compreende as antigas representações da Hélade como Ideias, pelo que entende, segundo o parágrafo 27 de seu curso, o universo na figura do particular. Para estabelecer essa analogia o filósofo precisa reconhecer na imaginação uma capacidade de conduzir o pensamento à universalidade, do mesmo modo que a razão o faz. Nesse sentido, afirma-se no parágrafo 30 da Filosofia da Arte: "Exigimos, tanto para a razão quanto para a imaginação, que nada no universo seja oprimido, puramente limitado e inferior. Só o entendimento subordina, na razão e na imaginação tudo é livre e se move no mesmo éter, sem aperto ou atrito." (SCHELLING, 2010, p.56). Nessa passagem reconhecemos uma divisão similar àquela que Kant apresenta no segundo capítulo da *Primeira introdução da Crítica do Juízo* ao referir-se ao sistema das faculdades superiores de conhecimento que serve de fundamento à filosofia. Há na terceira crítica a menção das mesmas capacidades, com exceção da imaginação, visto que esta não é, no sistema kantiano, uma faculdade superior e autônoma de conhecimento.

O entendimento é, para Kant, aquele que fornece *a priori* as leis da natureza, ao passo que a razão fornece as leis da liberdade. O Juízo [*Urteilskraft*], por sua vez, tal como se constata na mencionada introdução, embora não forneça nenhum princípio objetivo, precisa julgar, isto é, refletir, mesmo nos casos para os quais o entendimento não oferece um conceito. A imaginação realiza a sua atividade em reciprocidade [*wechselseitig*] com o entendimento, desempenhando um jogo harmônico que torna possível a ação do Juízo que consiste em buscar o universal para o particular. Na filosofia da arte, o passo além de Schelling parece ser o de conferir à imaginação uma função objetiva, sem a qual a própria filosofia não poderia construir a arte, ou, como menciona na introdução: "formar um círculo mais estreito no qual intuímos mais imediatamente o eterno como que em figura visível" (SCHELLING, 2010, p.27). É importante reconhecer que o princípio segundo o qual a imaginação atua, ainda na terceira crítica de Kant, embora não seja objetivo, possui caráter transcendental, o que já indica nessa capacidade não meramente uma função ligada à sensibilidade, e, portanto, à receptividade das

representações na mente, mas a sua atividade envolve também a produção daquelas, a "espontaneidade" do conhecimento. É esse um aspecto já reconhecido na *Crítica da razão pura*, quando no parágrafo 24 da analítica transcendental, Kant distingue a capacidade reprodutiva da imaginação, cuja síntese está subordinada simplesmente às leis empíricas, da capacidade produtiva, que realiza de modo transcendental aquele ato. A respeito disso, o autor da primeira crítica afirma que a imaginação é "uma faculdade de determinar *a priori* a sensibilidade". (KANT: KRV, AA 03: 120). No caso de Schelling, até pela orientação que estabelece para a filosofia, cujo princípio é exposto no primeiro parágrafo: a identidade entre a afirmação, o afirmante e o afirmado, o que se busca é, como já dito, a condição objetiva, a partir da qual se esclareça que a arte, sobretudo sob a forma da mitologia, enquanto sua matéria prima, nos restitui a própria natureza.

No ensaio o *Simbólico em Schelling*, Rubens Torres comenta que o "exercício de hermenêutica" proposto por Schelling, não consiste em explicar pelas ideias filosóficas as formas mitológicas, isso seria o mesmo que as truncar em nome de qualquer significação. Por essa razão o filosofo reconheceu a necessidade de encontrar uma *Darstellung* perfeita, isto é, uma forma de exposição capaz de, tal como Schelling indica no parágrafo 39 de sua obra, pôr em cena o absoluto com absoluta indiferença do universal e do particular. O método da construção, o qual tem na imaginação o seu princípio, deverá não explicar, mas erigir seu objeto sem deixar de preservar a sua integridade, o que o faz através do símbolo, outro vocábulo que, como reconhece o próprio filosofo, a língua alemã verte com acerto: *Sinnbild*, isto é, a "imagem-sentido".

Referências

HEGEL, G.W.F. *Curso de estética – O belo na arte*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Trad. Valerio Rohden. 3ª Ed. São Paulo: Editora Nova Cultua, 1999.

_____. *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner, 1976.

_____. *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilsktaft*. Hamburg: Felix Meiner, 1990.

SCHELLING. *Filosofia da arte*. Trad. de Márcio Suzuki. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

_____. *Sobre a construção na filosofia*. Trad. de Luciano Codato. Cadernos de Filosofia Alemã, São Paulo, v.7, p.87 – 111, 2001.

_____ *Texte zur Philosophie der Kunst*. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek, 2010.

TORRES FILHO, R. R. *"O simbólico em Schelling"*. In: _____. Ensaios de Filosofia Ilustrada. São Paulo: Iluminuras, 2004.

Fragmentos de uma teoria do romance em Novalis

Raquel de Fraga Lopes, USP
Orcid: 0000-0002-2679-7439

Dentre os gêneros poéticos centrais para o movimento literário e filosófico do Romantismo destaca-se o romance. Considerado na estética clássica como um gênero menor, o romance ganha uma centralidade ainda não experimentada ao longo da história da literatura devido ao fato de ser considerada uma forma ideal de desenvolvimento da arte e pensamento românticos. O projeto de uma poesia universal, que uniria não apenas gêneros literários, mas também aptidões espirituais, como a genialidade e a crítica, numa nova ideia harmônica de arte e de mundo, se realizaria principalmente por meio dessa forma artística. Assim, para os pensadores e poetas do Primeiro Romantismo, era necessário se enveredar na produção do romance e, igualmente, em uma reflexão teórica que concedesse as bases para a sua consecução. Nesse empreendimento teorético encontra-se, ao lado de Friedrich Schlegel, quem reconhecidamente se dedicou a uma teoria do romance, seu contemporâneo Friedrich von Hardenberg (1772-1801). O presente trabalho procura reconstruir, a partir da obra fragmentária de Friedrich von Hardenberg, a reflexão sobre o romance apresentada pelo autor ao longo de seus breves anos de vida.

Lançando mão da edição crítica de Paul Kluckhohn e Richard Samuel, designadamente, *Novalis Schriften*, abordou-se, inicialmente, a ocupação de Novalis com a famigerada obra de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Dessa ocupação – que se inicia em 1796 e se estende até seus últimos anos – surgem os "*Meister*-Studien", um conjunto de fragmentos nos quais constam as polêmicas declarações críticas de Novalis a respeito do livro de Goethe, – àquela altura amplamente venerado entre os autores do classicismo e do romantismo. Dessas declarações, que se encontram pulverizadas em diversos fragmentos, é possível depreender que sua relação com *Os Anos de Aprendizado* envolveu não apenas uma crítica contundente à obra, mas uma apropriação dos seus aspectos meritórios, ao mesmo tempo em que impeliu à reflexão e à elaboração de uma concepção de romance própria. O romance, para Novalis,

possui uma intima relação com a *vida*[39], uma vez sendo capaz de expor o mundo e o espírito humano. Através desse gênero literário busca-se desvelar o infinito que se oculta sob a forma finita, a dimensão poética que subjaz à realidade, e não meramente retratar o mundo em suas relações comuns e circunstâncias dadas, tal como poderia ser observado no romance demasiado econômico de Goethe.

Apesar da crítica à economia da apresentação de *Os Anos de Aprendizado*, Novalis admite que no contexto moderno predominou uma visão de mundo fundamentalmente prosaica, e aponta como origem do romance a "falta da história"[40]. Ora, se o gênero épico, na Antiguidade, representou um mundo efetivamente poético, em que o mito ocupava um lugar central na vida humana, fornecendo uma narrativa explicativa do mundo, o gênero do romance move-se, por sua vez, num cenário marcado pela perda de um estado mitológico originário.

Diante dessa perda, Novalis defende ser necessário reintroduzir o mito, pois que o romance por sua natureza "pressupõe ao poeta e ao leitor um sentido divinatório ou histórico"[41]. O gênero é concebido, portanto, como o meio de reestabelecimento do poético no mundo, insuflando no mundo ordinário uma aura divina e articulando harmonicamente os fenômenos, – semelhantemente à mitologia da razão anunciada alguns poucos anos depois pelos pensadores do idealismo alemão. Num ímpeto restaurador, o romance romântico, em contraste com o modelo clássico, busca reconstruir o mito, o qual não dependerá mais de um plano de fundo cultural enraizado em uma determinada nação, sendo antes uma "história livre"[42].

Convém destacar que o esboço teórico de Novalis acerca do gênero do romance não se constitui como uma abordagem sistemática com fins fundamentalmente contemplativos, mas transparece nele por sua vez uma preocupação em refletir sobre ele e determiná-lo com vistas a sua produção.

Partindo dessa interpretação, a última instância do trabalho se dedica às ressonâncias da reflexão de Novalis em seu romance inacabado *Henrich von Ofterdingen*. Publicado após a morte do poeta, no ano de 1802, esse romance póstumo, além de sintetizar diversos aspectos do pensamento de Novalis, põe em ação precisamente a elaboração estética referente ao gênero do romance. Nessa obra torna-se evidente o que Novalis concebe como o romance romântico: trata-se de uma criação poética – em sua forma e conteúdo –, que procura ir além de uma representação natural das coisas, exprimindo acontecimentos maravilhosos e sonhos, os quais trazem à luz o mundo contingente em sua dimensão mais profunda. O anseio por essa unidade entre invisível e o visível, o infinito e o finito, se sucede do início ao fim da obra e, emblematicamente, no encontro entre o Heinrich e a flor azul, que abre o primeiro capítulo do livro.

---

[39] NOVALIS, *Novalis Schriften*: *Das philosophische Werke I*, p. 570. Ed. de Paul Kluckhohn e Richard Samuel, em colaboração com Gerhard Schulz, Hans-Joachim Mähl e Heinz Ritter, Kohlhammer, Stuttgart/Darmstadt, 1976.
[40] NOVALIS, *Schriften*: *Das philosophische Werke II*, op. cit. p. 638.
[41] NOVALIS, op. cit., p. 638.
[42] NOVALIS, op. cit., p. 638.

Como se pode perceber, dentro interesse enciclopédico de Novalis, que abrange filosofia, ciências da natureza, religião e história, figura também um interesse literário central, que fomentou a intensa ocupação com obras de diferentes épocas e, em especial, com os romances de seus contemporâneos. Dessa ocupação resultou, como procurou-se mostrar, uma teorização que tencionou pensar e determinar a natureza do romance diante de outras formas literárias e, principalmente, diante das obras já elaboradas. Apesar de fragmentária e ocasional, pareceu conveniente trazer essa reflexão empreendida por Novalis pois, dentro da história da teoria do romance, ela se situa numa posição particular em relação ao paradigma clássico. Para o todo do pensamento de Novalis, essa reflexão mostrou-se igualmente profícua, uma vez que abriu caminho para o desenvolvimento de seu romance, *Heinrich von Ofterdingen*, através do qual o poeta pôde transmitir suas ideias filosóficas e pretensões estéticas, as quais encontraram amplas reverberações na produtividade artística do romantismo tardio.

O sublime, o romantismo musical e a questão da autonomia, segundo a leitura de Carl Dahlhaus

Reginaldo Rodrigues Raposo, USP

Partindo da maneira como Carl Dahlhaus (1928-1989) tematiza a "ideia do clássico" e seu desenvolvimento, de como delimita mais claramente o que denomina de "estética musical clássico-romântica", pretendi tratar de uma das questões principais à qual ela está relacionada e que aparece mais nítida ao retomar discursos filosófico-musicais do final do século XVIII, a saber, a chamada "estética do sentimento".[43] Os desdobramentos mais importantes desse "dilema fundamental",[44] como ele o nomeia, ou a "recepção negativa" da estética do sentimento, haverão de culminar na formulação de uma outra ideia, ou ideal estético-musical, que, por sua vez, resultará na chamada "estética da autonomia".[45] Em outras palavras, o debate sobre a vinculação sentimental na música (final do XVIII) culminará na questão da sua desvinculação absoluta e no ideal de vinculação musical com o Absoluto na filosofia (primeira metade do XIX) – oposição que Dahlhaus denomina de "ideia da música absoluta". Embora não tenha sido a intenção entrar na questão da música absoluta, pretendi antes justamente refazer esse percurso na leitura de Dahlhaus, de modo a identificar os termos e alguns atores principais (C. P. E. Bach, Sulzer, Moritz, Wackenroder, Tieck e E. T. A. Hoffmann), além de examinar algo do método histórico-interpretativo do musicólogo alemão do século XX.

Os debates em torno da questão sentimental na música têm propulsão em meados do século XVIII, envolvendo as abundantes preceptivas musicais (as de C. P. E. Bach, Johann Joachim Quantz, Heinrich Christoph Koch, Johann Joseph Fuchs, Friedrich Wilhelm Marpurg, Leopold Mozart etc.) que articulam, como regra, a retórica clássica e poéticas da Antiguidade, ao fundamentar (e definir) os termos de recomendações estilísticas ou até incipientes reflexões propriamente estético-musicais – por exemplo, a máxima horaciana "*Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*" (Epistula ad Pisones, versos 102 e 103, "Se queres que eu

[43] DAHLHAUS, C. *Klassische und romantische Musikästhetik* (1988). In: Gesammelte Schriften. V. 5. Laaber: Laaber-Verlag, 2003, p. 412.
[44] Ibid., p. 403.
[45] DAHLHAUS, Carl. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber Verlag, 1988, p. 16.

chore, primeiro começa tu também a chorar") tange os dois lados a depender do enfoque interpretativo e têm profunda influência nos textos que compõem o complexo da ideia do clássico-musical nos termos com que Dahlhaus o apresenta nos primeiros capítulos de sua *Estética musical clássica e romântica* (1988). O musicólogo observa as referências à retórica clássica como pressupostos históricos na colocação dos temas que permeiam o debate ao longo de mais de 50 anos, diferindo o que em cada texto, década ou recepção é enfatizado como central ou problematizado segundo posicionamentos em lados atinentes a querelas conhecidas, como no caso de Johann Georg Sulzer – atualizando no mundo germânico, à sua maneira, a Querela dos Bufões francesa, ao reafirmar a prerrogativa do filósofo na definição do verdadeiro valor da arte, em detrimento da figura do músico, do artista, que para ele não seria propriamente um "conhecedor", e que incorreria com frequência no pecado de julgar "ser o mecânico o que na verdade unicamente pertence à arte".[46]

Mas, se as publicações das tais preceptivas, como a de C. P. E. Bach,[47] e Sulzer distam 20 anos entre si – como propostas diversas, mas cuja comparação interessa no sentido do exame dos tais pressupostos –, mais duas décadas adiante, já nos anos de 1790, aparecem as contribuições dos poetas Ludwig Tieck (1773-1853) e Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) para o debate estético-musical alemão, que começa a se desenhar nos contornos mais próximos às versões estético-musicais do idealismo filosófico e ao romantismo musical (tão avessos conceitualmente quanto próximos do ponto de vista histórico-musical), ou seja, modulando as mesmas questões que à luz da modernidade musical funcionam como que um "ponto de partida".

Com efeito, Tieck e Wackenroder aparecem com frequência como um binômio, como uma unidade indissolúvel, unanimemente aceitos como os primeiros representantes de uma tendência no debate que haverá de culminar naquilo que Dahlhaus denomina de "metafísica romântica da música instrumental",[48] cujo principal nome é sem dúvida outro poeta (e compositor), a saber, E. T. A. Hoffmann (1776-1822). No entanto, a questão parece ser mais complexa e, como marca distintiva do olhar de Dahlhaus para a história das ideias, a maneira sutil como se aproximam e se distanciam um do outro (e as cartas trocadas entre ambos são interessantes nesse sentido[49]), de como herdam e legam o debate, diz mais sobre o desdobramento temático do que o que pode dar a entender como sendo um só "momento" do desenvolvimento conceitual. Pretendi discutir também este movimento de aproximação e distanciamento, e, portanto, o que tanto na origem quanto no resultado da "estética do sentimento" se relaciona com a chamada "estética da autonomia" no debate estético-musical do período pré-musicológico.

---

[46] SULZER, J. G. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Hildesheim: Georg Olms, 1967, volume 3, p. 6.
[47] *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlim, 1753.
[48] DAHLHAUS, C. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, p. 42.
[49] WACKENRODER, Wilhelm Heinrich. *Werke und Briefe*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, 1967, p. 297. Disponível em <https://archive.org/details/werkeundbriefe0000wack_o4a2/page/206/mode/2up> Último acesso em 26 de outubro de 2022.

O *Pathos* para arte como valor moral, segundo Schiller

Taila de Abreu Ribeiro, UFPR

No ensaio *sobre o Patético,* Schiller inicia explicando que a arte possui uma finalidade e para alcançar esse fim ela deve seguir certos meios que lhe permitirão este feito, então, o autor nos indica que o fim último da arte seria a apresentação do *suprassensível.* Ora, Schiller entende que, a que melhor nos apresenta isso é a arte trágica isso porque ela "sensifica para nós a independência moral em relação às leis naturais no estado de afeto." (SCHILLER, 2018, pg. 69). Quer dizer, o autor entende que essa faculdade suprassensível, que é o fim da arte, torna-se reconhecível por meio da luta no estado de afeto, e somente no estado de afeto pois a sensibilidade pode lutar, mas tal não é uma luta contra o afeto, é apenas uma resistência física e não moral. Assim, é através da resistência, que a arte trágica exprime a violência dos sentimentos, tornando reconhecível o princípio livre no homem.

Isso porque o fim da tragédia é a comoção, e como forma ela exprime a imitação de uma ação que leva ao sofrimento, e se é por meio do sofrimento que o espectador é levado a reconhecer em si a sua independência, então, ela seria a que melhor sensifica o fim da arte. Assim, Schiller afirma que a tragédia não se envergonha de evidenciar a natureza, mas ela dá à sensibilidade os seus plenos direitos, entretanto, está segura de nunca por ela ser dominada. Ou seja, nos trágicos e na poesia grega, as paixões adentram livre em jogos, o que explica os heróis serem tão sensíveis como qualquer um, que justamente fazem deles um herói, visto que sentem o sofrimento intensamente, mas, não são sobrepujados, quer dizer, resistem ao sofrimento.

É nisso que está contido o *páthos*, a condição, ou a apresentação de máximo sofrimento, mas aquela que exprime no ser racional a sua independência das imposições naturais contidas no afeto. Então, é a resistência moral em detrimento das condições naturais do homem que faz do *páthos* o contato com o sofrimento que leva a sensibilidade a buscar resistência na autonomia do espírito. É nesse sentido que Schiller fala em agradar a liberdade, pois, aquele que se torna preso da dor é meramente um animal atormentado e não mais um ser humano que sofre. Ou seja, do ser humano se exige uma resistência moral ao sofrimento por meio do qual unicamente pode se tornar reconhecível o princípio livre nele. Assim, aqueles que da sua arte creem atingir o *páthos* por meio da mera força sensível, pois não é suficiente apenas narrar e mostrar o sofrimento, para haver o *páthos* há de se refugiar, diante da dor, em algo que está acima de toda natureza

e é justamente nessa remissão ao suprassensível que reside o páthos e a força trágica, quer dizer, o que está acima da natureza só pode ser um princípio racional, e nele está o recorrer em nós à eticidade. Portanto,

> (...) em todo páthos, o sentido tem de ser interessado pelo sofrimento e o espírito pela liberdade, se falta a uma apresentação patética uma expressão da natureza que sofre, ela é sem força estética, e nosso coração permanece frio. Se lhe falta uma expressão da índole ética, ela nunca pode ser patética, mesmo com toda força sensível, e falivelmente indignará nossa sensação. (SCHILLER, 2018, p. 89.)

Então, a resistência por meio do sofrimento é o que traz à tona o princípio moral na arte trágica, pois para Schiller é ela que adequadamente apresenta o fim da arte, logo, é o *páthos* na arte que evidencia um valor moral para ela, o que nos permite identificar uma união entre dois domínios filosóficos, isto é, o estético e o ético. Essa compreensão, portanto, nos remete ao filósofo grego Aristóteles que naquele período, já compreendia a poética como um domínio filosófico, e a tragédia como um objeto de arte que, através do horror e piedade, tinha por efeito a purificação das emoções. Para isto, no livro VI de *Ética a Nicômaco,* Aristóteles indica que sob princípio racional, há duas partes da alma, "uma pela qual contemplamos as coisas cujas causas determinantes são invariáveis, e a outra pela qual contemplamos as coisas variáveis" (ARISTÓTELES, 1139 a 15-20). Ora, a parte invariável, Aristóteles diz ser o conhecimento científico, que é invariável porque nele pensamos os fenômenos da natureza, enquanto o variável, diz ser o conhecimento deliberativo e nestes estão contidos as coisas "produzidas e praticadas", sendo as primeiras de domínio poético, que envolvem as artes em gerais, e a segunda de domínio ético pois ela pensa o agir moral, estas duas, pois, tem a ver com a cultura e os costumes humanos, que resultam da ação humana e não da natureza. Na classe das coisas variáveis podemos notar espaço para a liberdade tanto do agente moral quanto do artístico. Logo, nos domínios da ética e da poética, como diz Aristóteles, a alma consegue deliberar, enquanto diante de fatos da natureza somos meros observadores. Por isso, apesar das diferenças entre os objetos morais e poéticos, há uma raiz comum entre eles.

Conforme isso, Aristóteles determina a aproximação destes dois domínios quando afirma que "a arte é idêntica a uma capacidade que envolve o reto raciocínio" (ARISTÒTELES, 1140a) esta é a razão, capacidade a qual determina a sabedoria prática, ou, o conhecimento ético/moral. Na *Poética* o filósofo fala da arte trágica como imitativa, e que essa condição é gerada naturalmente nesta arte pois "o imitar no homem é congênito" e "os homens se comprazem no imitado" (ARISTÓTELES, 1448b) Assim, ele segue o raciocínio de que na tragédia imita-se homens que praticam alguma ação e que estes homens são, necessariamente, indivíduos de elevada ou baixa índole. E distinguimos as ações do homem com base na virtude ou no vicio, o que significa que atribuímos

à baixa ou elevada índole de acordo com o parâmetro moral da virtude e do vício, ou seja, a atribuição de um valor moral na manifestação artística.

Mas, Aristóteles nos diz que a tragédia é a imitação de uma ação de caráter elevado e, "mediante atores, que suscitando ao terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções" (ARISTÓTELES, 149b), isso significa que por meio da ação, a tragédia consegue estimular no homem emoções e essas de horror e sofrimento, que ao final, trazem à tona a compaixão, e o sentimento de compaixão não pode ser senão aquele que subsiste segundo a existência de uma capacidade moral em nós, e para o filósofo, a tragédia só consegue realizar um efeito deste pois imita as ações de homens superiores. Paralelo a isso, Schiller nos diz que a arte que põe de modo particular como o seu próprio fim o "deleite da compaixão se chama, no entendimento universal, arte trágica" (SCHILLER, 2018, pg. 46-47) pois entende também que a arte realiza seu fim pela imitação da natureza, quer dizer, imita a natureza nas ações capazes de despertar fundamentalmente o afeto compassivo, evidenciando, portanto, esse aspecto moral na ação trágica.

Por fim, apesar destes domínios estarem próximos e um evidenciar o outro, nem por isso, ética e estética/poética, cada um compreendido como um domínio filosófico específico, possuem a mesma natureza e nem o mesmo fundamento de determinação ou princípios, pois para o fim artístico não haverá um rigor lógico/moral, visto que nas artes em gerais não há necessidade, ao passo que na ética há um princípio racional que fornece leis de liberdade e necessidade, e por isso é objetiva. Nesse sentido, Aristóteles diz que "a capacidade raciocinada de agir se difere da capacidade de produzir. Daí, também o não se incluírem uma na outra, porque nem agir é produzir e nem produzir é agir." (ARISTÓTELES 1140a), ou como Schiller também afirma: "em juízos estéticos, estamos interessados não na eticidade por si mesma, mas antes meramente na liberdade [...]. É, portanto, uma manifesta confusão das fronteiras quando se exige conformidade a fins morais em coisas estéticas." (SCHILLER, 2018, pg. 103) ou seja, aproxima-se estes domínios e, portanto, encontra-se na arte um valor moral, que está contido no *páthos*, mas não se atribui a eles o mesmo fim.

Referências

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco***.** São Paulo: Abril Cultural, 1987.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

ARISTÓTELES. *Éthique à Nicomaque.* Paris: J. Vrin, 1997.

ARISTÓTELES. *De anima***.** São Paulo: Editora 34, 2006.

BUARQUE, Luísa. "Ética Poética: A Contingência E A Ação Na Tragédia Segundo Aristóteles"**.** *Kléos***,** Rio de Janeiro, V. 19, N. 19, p. 113-136, 2015.

SCHILLER, J. F. *Kallias ou sobre a beleza*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

SCHILLER, J. F. *A educação estética do homem numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1995

SCHILLER, Friedrich. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MORITA, Henrique F.; VACCARI, Ulisses R. "O Trágico E O Sublime segundo Friedrich Schiller". *Poliética*. São Paulo, v. 8, n. 2, p. 278-300, 2020.

Editora LiberArs Ltda – São Paulo
www.liberars.com.br / contato@liberars.com.br